



TITLE:

# スタンダールの「イタリア絵画史」(1)

AUTHOR(S):

西川, 長夫

---

CITATION:

西川, 長夫. スタンダールの「イタリア絵画史」(1). Francia 1962, 6: 1-16

ISSUE DATE:

1962-12-28

URL:

<http://hdl.handle.net/2433/137486>

RIGHT:

# スタンダールの

## 「イタリア絵画史」(1)

西 川 長 夫

### はじめに

この小論は将来「スタンダールの文学理論」の題のもとにまとめる意図をもって始めた研究の一部をなすものであり、修士論文として書いた「パンセの時代——スタンダール文学理論の形成」、今年のフランス文学会で発表した「スタンダールの文学理論の基礎」に続くべき性質の試論である。

「パンセの時代」において私の試みたのは主として第二の教育の時代と云われる一八〇二年から一八〇六年に至る時期のスタンダールの知的成長を、文学理論の形成という観点からあとづけることであった。このやりかたは的はずれではなかったと思う。なぜなら、スタンダールはこの時期に生涯を文学者として生きることを決意し、生活の中心に文学を置いたのであるが、その場合にスタンダールが一つの新しい理論をうちたてることによって新しい偉大な文学を創造しうると確信し、理論的な考察から始めたというきわめて特

徴的な事実が指摘されるからである。理論的な探究の結果として独特な小説の世界を創りあげていくという過程は、スタンダールに限らず十九世紀初頭の小説家にかなり共通したものであろう。それは第二のジャンルにしかすぎなかった小説が第一の支配的なジャンルにまで成長する時期を特色づける一つの傾向であった。小説史は十七世紀から説き起されるのが常であるが、このような事実は十九世紀の小説とそれ以前の小説との質的な断絶がかなり大きなものであったことを十分予測させる。

スタンダールが自己の楽しみのために筆をとったことは疑えない。しかし小説という形式は、今日のように誰もが気楽に取りあげる安易な形式として十九世紀初頭の文学者の前に存在していたのではない。スタンダールが小説を書き始めるまでには二十数年の理論的な探究が必要であった。小説というジャンルはスタンダールやバルザックにあっては選びとられたのではなくむしろつくりあげられたのである。今日バルザック・スタンダールのリアリズムに関する

論議は依然として盛んであるが、この事実を指摘する人は少ない。「赤と黒」を支えているスタンダールの文学理論の存在を無視した文学論は不毛であらう。

文学創造に必要な理論とはスタンダールの場合「人間学」を意味した。『*Paracet-Filosofia Nora*』と題されたノートにスタンダールは次のような言葉を記している。「私の目的は何か？ フランス最大の詩人になること。その為には、まず人間を完全に知らなければならぬ。文体は第二だ。」スタンダールはイデオログの思想を取り入れて、人間を身体的側面と社会的歴史的側面から考察しようとする。身体的な側面のアプローチの代表的な例は「頭と心の理論」と呼ばれるものであった。それは人間を *tête-cœur* と *corps* に分け、次にその各々にいくつかの機能を想定し、その相互作用によって人間の身体と精神の活動を考察し説明しようとする一種の心理学であった。また歴史的社会的なアプローチの例としては風土理論の一種の環境理論があげられる。スタンダールはデュボス、モンテスキュー、エルヴェシウス、スタール夫人等の風土理論を取り入れることによって、十九世紀初頭における文学の主題と方法の問題を解決しようとしたのである。その結果として一八〇四年を中心としてスタンダールの文学観にかなり大きな変革が起り、悲劇よりは喜劇、韻文よりは散文、ラシーヌからシェークスピアという転換が行われる結果、文学の価値評価の基準としてスタンダールが持出して来るのは有用性 (*utilité*) と美德 (*vertu*) であり、それらは直接に人間の幸福にかかわる問題であった。

「スタンダールの文学理論の基礎」において私が試みたのは、「パンセの時代」で扱った第二の教育の文学理論の形成の問題を、

もう一度視点をかえて、この時代スタンダールに最も決定的な影響を与えたエルヴェシウスとの影響関係から検しなおすことであった。私の結論は次のごときものである。

1 一八〇四年前後にスタンダールの文学理論ともいべきものが形成されているがこの理論の基礎をなしているのはエルヴェシウスの「人間論」と「精神論」である。この時代のスタンダールの主な仕事はエルヴェシウスの理論を文学理論としてくみ変えることであつた。

2 スタンダールがエルヴェシウスの理論を全面的に受け入れた結果として、スタンダールの理論には唯物的感覚論と歴史的相対主義に立って、環境論的な思考法が強く、また読者の問題を重視して、文学の社会的効用と倫理性を強調している。従つて一八〇四年前後に限つて云えば、スタンダールの美学は十八世紀唯物論の系統に位置づけられる。

第二の教育の時代に形成されたスタンダールの文学理論は彼の文学論の基礎をなすものであり、それ以後の創作および批評活動は、いずれもその延長線上における展開と見ることが出来る。我々はその最初の展開、第一の華々しい開花を「イタリア絵画史」に認めよう。

## 「イタリア絵画史」論

——スタンダールの文学理論3——

### 目次

(一)序 成立事情。作品の取り扱い。芸術論、文学理論として読む。

(二)「イタリア絵画史」の構成

作品の概観と問題の所在。構成は独創的である。

(三)環境理論の展開1

スタンダールは明確な方法論をもっていた。作家の形成。作品の形成。作品の描写。対話。鑑賞は創造である。注意量の法則。自己の心すべてを見出す。理解とは。共通の要素、歴史と個人の出会い。個人も社会的文脈の中に。定式。

(四)環境理論の展開2

エルヴェシウス批判。ルソーとモンテスキューの再評価。カバニス、ピネル、ラヴァテルの援用。

(五)近代文明批判

挫折と「幸福な少数者」。合理的推量と非合理的な情熱との矛盾。直線的進歩史観の修正。十五世紀イタリアの発見の意味。

クリエイティブなものとは何か。

(六)スタンダールのロマンティズム

「エディンバラ・レビュー」の発見。バイロンとミケランジェロ。錯覚の上に成立しているロマン主義論。二十世紀につながるもの。

(七)環境理論とリアリズム

風土理論からリアリズムまで。環境理論と反映論。スタンダールとブレハノーフ。「イタリア絵画史」の方法と小説の方法。伝記的方法と結晶作用。恋愛の意味。

(八)結論

### (一) 序

「イタリア絵画史」の成立事情についてはここでくわしく触れることはしない。すでにポール・アルブレの綿密な実証的な研究があるし、またスタンダールの知的成長に関しては最近では、リット<sup>(1)</sup>のこれも豊富な資料を駆使した実証的な研究が出ている。

註(1) Paule Arbet ; L'Histoire de la Peinture en Italie et les Plagiats de Stendhal. (Paris, Calmann-Lévy 1914)

(2) V. del Litto : la vie intellectuelle de Stendhal, genèse et évolution des idées 1802-1821. (Presses Universitaires de France, 1958)

ただ私は次の二つの事実を指摘するにとどめよう。一つはスタンダールは「イタリア絵画史」の完成に、<sup>(1)</sup>彼にとっては例外的に長い、六年(一八一七―一八一七)という歳月を費したということ。もう一つは、この期間はスタンダールの生涯における最大の動乱期であって、ヨーロッパとスタンダールの運命を決定したワテルロ

一の戦を中心とする数年間であること。「私はナポレオンと共に没落した<sup>(3)</sup>」というスタンダールの言葉はあまりにも有名である。「イタリア絵画史」を書く直接のきっかけになったのは一八一一年の秋から冬にかけてのイタリア旅行、とりわけアンジェラ・ピエトラグリア夫人との人目を忍ぶ恋であった。スタンダールは逢引の合間のいらだたしい退屈をまぎらすためにランツィの「イタリア美術史」の反訳をはじめ、それが現在、我々が見るような「イタリア絵画史」にまで発展するのである。もっともスタンダールはイタリア絵画に対して強い関心を抱いていたし名声と金を得たいというのも切実な理由であった。

スタンダールはパリにかえってその仕事を続け、モスクワ遠征にもその清書原稿をたずさえ加筆訂正を試みる。しかし退却の折に、ほとんど完成に近づいていた草稿はすべて失われた。一八一四年イタリアに逃れたスタンダールは再び「イタリア絵画史」にとりかかり、一八一七年の夏にいたつてようやく完成をみるのだ。スタンダールの「イタリア絵画史」を他の一般の絵画史と区別する第一の要素は、スタンダールがそこに六年間にわたる動乱期の個人的な思ひ出、民族的な体験と感情を可能な限りぶちこんで書いたという事実である。スタンダールはラファエロとコレジオの肖像画を論じながらいつしか彼の不幸に終った恋愛の甘美な思ひ出を語っている。ミケランジェロの力と恐怖について考察しながら、実はナポレオン戦争のことを話しているのだ。そしてそのような態度こそスタンダールの提揚する絵画の見方であった。

「イタリア絵画史」は豊かな内容をもった書物である。私たちはそれを優れた「絵画史」あるいは「絵画論」として読むことができ

る。またきわめて興味深い伝記作品として読むこともできる。ボナパルティズムの書としても、ウイン体制に反対する政治的な書物としても、あるいはロマン主義のマニフェスト<sup>(4)</sup>としても読むことができる。そのいずれの読み方によってもゆたかな結論を引き出すことができるであろう。

私はここでは「イタリア絵画史」を芸術論として取り扱いスタンダールの文学理論の一つの段階に位置づけようと思う。現代の絵画は文学的な主題から遠ざかる意図を示しておりまた文学の側にもアランやサルトルのような人が出てジャンルの峻別を厳しく主張している時このような扱い方は不適當に思われるかもしれない。しかしスタンダールが「イタリア絵画史」において提出しているのは、単に絵画の問題ではなく、あらゆる芸術に共通した、クリエイティヴなものはいかにして生みだされるかというきわめて原理的な問題であり、しかもスタンダールはこの書物を全く文学者として書いているのだ。もっとも私は「イタリア絵画史」を単に「赤と黒」や「パルムの僧院」に至る一つの過程として評価するのではなく、それ自体一つの完結した作品として独自の価値を認めたいと思う。実はこのような評価のしかたはスタンダール研究者によってほとんど行われていないのだ。たまたまジャン・プレボのように評価する人があっても、絵画を言語に反訳する文体の面からであって、いわば斜からのぞき見た評価にすぎない。

ポール・アルブレはスタンダールの伝記を書いて、「彼の書物でこれほど独創的な見解の少ない書物もない」と云っているが、「ハイドン・メタスタジオ・モーツァルトの生涯」とともに「イタリア絵画史」を有名にしているのは盗用の問題である。「イタリア絵

画史』の評価は盗用の問題を通してことなくしてはありえない。」  
というのは正しい見解であろう。しかしこの態度が不幸にして、問題意識の欠如した無思想な実証主義と結びついた時、「イタリア絵画史」の研究は全く不毛なものとなるであろう。アルブレ以後「イタリア絵画史」の注目すべき研究は出ていない。盗用の研究に情熱をそそぎうる人はまれである。それにこの問題はすでに充分検討された。私達はもっと新鮮な魅力的な部分を問題にしようではないか。

註(1) スタンダールは最初六巻から成る絵画史を計画し、おびただしい量のノートを用意したのであるが、結局ははじめの二巻しか出版しなかった。残りの四巻の執筆を中止した理由についてはスタンダールは一八一六年九月三〇日の日付のルイ・クローゼにあてた手紙でくわしく説明している。主な理由はロシア遠征で原稿を失ったために書き続けるのに非常に困難が伴うこと、それに何よりも喜劇に対する情熱がよみがえってスタンダールの関心がそちらへ移ってしまったことである。この手紙には「イタリア絵画史」を書くに至った事情のかなりくわしい説明もある。なお三・四・五・六巻用として残されたノート類はアンリ・マルチノの手によって「イタリア諸派の絵画」(Écoles italiennes de Peinture) ディヴァン本三巻に集められている。

(2) Vie de Henry Brulard, chap. 2.

(3) この書物には二つの献辞が書かれている。第一のものは現在する最も偉大な君主に」となっていてそれが誰を意味するかは明確でないが、第二の献辞はナポレオン皇帝に捧げられたもので、スタンダール流の賛美の言葉がつけられている。「イ

タリア絵画史」の後半は特にナポレオンの思い出が色づく出ている。これを書き上げた同じ年にスタンダールは「ナポレオン伝」にとりかかるのだ。ナポレオンオンの性格は十五世紀のイタリア人として描かれている。特にミケランジェロとの類似に注意。スタンダールのボナパルチズムについてはすでに「スタンダールのボナパルチズム」(「学園評論」一九六〇)「スタンダールのナポレオン」(「フランチア」4号)で取扱った。

(4) 全巻、専制政治に対する攻撃と英国流の二院制讚美に貫ぬかれている。

(5) 「ラシーヌとシェークスピア」でまとめられた考え方はすべて「イタリア絵画史」に表われている。絵画史の上ではスタンダールが「ミケランジェロの生涯」の章を書いていた一八一六年、ジェリコのミケランジェロ発見がある。これは「メドウザ号の筏」に結実する。ジェリコの弟子のドラクロアは後に(一八三七年八月「両世界評論」)スタンダールの「イタリア絵画史」を絶賛するであろう。スタンダールは新しい芸術運動の先頭のグループの中にいたのだ。

(6) Jean Pré vost: La Création chez Stendhal (Mercure de France 1951 P 120~141) 私はむしろ一つの芸術が他のジャンルの芸術に援助を求めることはその芸術の精神的な衰弱を意味するというアランの説に賛成である。ゴッテの芸術至上主義はそのような衰退のよい例である。プレヴオがゴッテの例をひき、ゴッテの場合によく云われている「芸術の置換」という考え方をスタンダールの「絵画史」にあてはめよ

うとする方法は、大きな誤解を招く危険がある。「モーパン嬢の序文」と「イタリア絵画史」とを読みくらべてみればこの二人は全く対蹠的な立場にいることがわかる。

盗用の問題にばかり気を取られていると我々はまたスタンダールに一杯食わされるであろう。例えばスタンダールは第九章に次の文章をカバニスからの引用文としてのせている。

「肉体的な力に関しても精神的な力に関するのと同じことが云える。共に対象の側からの抵抗が少ないほど、我々は対象を知ることが少ない。何らの抵抗も上げることなく権力を振うことのできる対象にたいしては人はほとんど常に誤った観念しかもたない。そこから、王たち、たとへ才智に恵まれていようと王たちに認められるような人間の心情に関する深刻なほとんど信じられないような無知が由来する。従って古いヨーロッパの君主たちにとって必要なことは、若しその血族を完全なる愚鈍さより救おうと望むのなら、臣下より襲うことである。」

ところで原文 (Rapports du Physique et du Moral de l'Homme, Sixième Mémoire) に照らしてみれば明らかなように①の部分は真正正銘の引用であるが、②の部分にはNousをHommeになおすとか idées を修飾する形容詞 incomplètes が省かれていたりするが全体として意味内容は変らない。しかし③の部分は完全にスタンダール自身の言葉である。これは白色テロの盛んであった時代のスタンダール一流のミステイフィカシオンとも考えられるが、一方スタンダールの思想はこのような独得な形の敷衍をくりかえすことによって発展

したとも考えられる。このことはスタンダールの初期の作品に盗用の多い理由の説明にもなるであろう。

## (二)「イタリア絵画史」の構成

「イタリア絵画史」は二巻に分かれ、七つの部 (livre)、序論およびエピローグから成る。

### (第一巻) 序論

第一部、千三百年頃の芸術の復興と進歩 (chap 1~12)

第二部、ジョットからレオナルド・ダ・ヴィンチに至る絵画の完成 (chap 13~37)

第三部、レオナルド・ダ・ヴィンチの生涯 (chap 38~65)

### (第二巻)

第四部、古代の理想美について (chap 67~82)

第五部、古代美 (続き) (chap 83~110)

第六部、近代の理想美について (chap 111~133)

第七部、ミケランジェロの生涯 (chap 134~184)

エピローグ、五十時間の講習

スタンダールは一八二三年の「パリス・マンズリー・レビュー」の書評において知らぬ顔で元参事院書記官バール氏の「イタリア絵画史」を論じ、最大級の讃辞を捧げている。<sup>(1)</sup> スタンダールは自分の作品を論じる時の常として他人の作品を批判する時に見せるあの鋭い洞察力とヴィヴィッドな文体を失ってしまうのであるが、今の場合、スタンダールはこの作品の意図についてはかなり明確に説明し

ているので、これを参照しながら、「イタリア絵画史」の構成の特徴について述べてみたい。スタンダールの独創の第一はその構成にある。

序論(3~58)においてスタンダールはBC四百年頃の野蛮なエネルギーに満ちた民族の大移動から説きおこし、封建制の確立と崩壊自由都市の成立と進み、ルネサンス芸術を産み出した様々な条件を概観し、その間にルネサンス人の性格と風俗を示すいくつかのエピソードを描いている。ここでスタンダールがルネサンス芸術の条件として重視しているのは、富の蓄積、それと共に増大した自由への愛余暇と気候の結果である情熱、想像力をかりたてた一種の緊張を加える宗教等である。「才智、迷信、無神論、虚偽、毒薬、暗殺、わずかばかりの偉人、無数の敏腕の極悪人たち、いたるところ彼らの全く野蛮な誇りをもった激しい情熱——これが十五世紀だ。」これはスタンダールが註で書いているようにヴォルテールの文章のパラフレイズである。しかしこの文章は全くスタンダールに属するものだ。ここにスタンダールの十五世紀とイタリアの発見がある。スタンダールは生涯このイメージから逃れることはできないだろう。

註(1) *Courier Anglais*. *Divan* (t. I, P. 367~379)

(2) 「余暇と富裕と気候に喚起された富める人々の情熱を抑制するものは世論と宗教のみであった。」(p.8)

「南国の人々の神経は、地獄の責苦を生々しく想像させる。

(……) 悔悛の秘蹟免罪符に対する確固たる信仰のうちに、イタリア諸共和国の、かくも血なまぐさい、かくもたくましい風習の源泉を認めねばならぬ。」(p.9)

「自由に対する愛は彼等の富とともに増大した。(……) 彼

等が国外で富を獲得している間に、イタリアは多数の共和国で満たされていた。」(p.6)

「このように絵画の輝かしい時代は、休養と富と熱情の一世紀によって準備された。しかもそれは数々の戦と政変のただ中に開花したのである。」(p.33)

(3) p.15

第一巻はすべてがレオナルド・ダ・ヴィンチの生涯と芸術特に「最後の晩餐」に集中するように書かれている。スタンダールは「レオナルド・ダ・ヴィンチはこの著者の偶像であるように思われる」と書いている。第一部は主としてニコラ・ピザノ、チマブエ、ジョット第二部はマザッチオ、フラ、フィリッポ、ギルランダーヨ等が扱われているが、一部二部ともにレオナルドに至る美術の進歩のあとづけであって、レオナルドの芸術を説明するための準備の章と考えられる。最も盗用の多い部分である。時間的にも初期に書かれた部分であるが、しかしこの中にも魅力的な章は多い。特に第一部の終章には「芸術における美は『社会の美德の表現である』(La beauté dans les arts est l'expression des vertus d'une société p. 89) というスタンダールの美学の基本的な考えの(1)がすでに定式化されているのが見られる。またスタンダールが書評で引用している第二十章(マザッチオ)には「表現は芸術のすべてである」(L'expression est tout l'art) というこれもスタンダールの絵画論の根本をなす考え方の定式化と展開が見られる。エクスプレッションを重く見る考え方はスタンダールの場合には「美しい女に対する愛が、我々を大理石や色彩の美に導いてゆく」(Introduction p. 50) という人間中心主



義から出ているのだ。そしてエクスプレシオンによって絵画芸術は偉大な人々の心の中にある最も偉大なものに結びつく（p. 18）のである。スタンダールがその優れた例として出しているのはグロのナポレオンを主題とした有名な傑作「ジャファにおいてペスト病兵に手をふれるナポレオン」である。同じくスタンダール自身が優れた章としている第三十章は一五〇〇年前後のトスカナにおける精神状態を述べているのであるが、スタンダールはその限界として理想美の欠如と、観念の学問すなわちイデオロジーの欠如をあげている。

第三部「レオナルド・ダ・ヴィンチの生涯」に関して書評は次のように語っている。

「作品のこの部分は最も興味ある部分であり、明らかに愛情をこめて（con amore）書かれている。この部分はそれが物語る人並はずれた才能を授けられた人物に対するほとんど神に対するような尊敬の念を読者に与える。（……）」（p. 371）さらに、第一巻の中心をなす部分で、「エディンバラ・レビュー」が数頁にわたって引用して高く評価し、後にはドラクロワが絶賛する「最後の晩餐」に関する記述については、スタンダール自身、非常な自信をもって次のように評している。

「『最後の晩餐』に関する章は、ベール氏をエレガントな作家であると同時に趣味と感情において優れた人間としての名誉を与えるものだ。」（p. 375）

スタンダールは第三部においてはレオナルドの生涯を四期に分け年代順に作品との関係をたどっている。第三部には、四五章から十章にわたって記された「最後の晩餐」に関する部分は別として「レオナルドの観念学と題する六二章（この章でスタンダールはレオナ

ルドをベーコンに匹敵する、あるいはベーコンよりも優れたイデオロジーの開祖としている）、「我々は人を楽しませるものの中に、自分自身を楽しませるものしか評価することができない」と題されて、美の相対主義を風土理論的な次元から全く個人的な内面の次元にまでわたって論じた第三部の終章である六六章等は、スタンダールの理論が明確に表われて興味深い。

レオナルドに対するこのような愛着にもかかわらず、スタンダールのレオナルド論は、その時代の第一の技術者で、第一の天文学者、第一の画家、第一の彫刻家であったレオナルドは、やがてガリレオ、ラファエロ、ミケランジェロによって凌駕され、いかなる部分においても第一人者として踏みとどまることができなかったという結論で終わっている。レオナルドは近代の創始者であるが芸術上の完成はラファエロやミケランジェロによってなしとげられたという解釈である。従って「イタリア絵画史」の力点は当然第二巻以後にかけられるはずであった。

註(1) P. 371. 「我々は絵画におけるエクスプレシオンに関する次のような優れた見解を引用する楽しみに抗うことができない（……）」

(2) P. 371.

(3) ART. IV. Histoire de la Peinture en Italie. Par M.B.A. A. 2 vol. 8 vo. PP. 836. Paris. Didot, cit. 1817 (The Edinburgh Review, Octobre, 1819 LXIV. P. 320~339) スタンダールは翌年の三月にこの書評を読んでいる。Correspondance (Divan, t.v. P. 308) 参照。なお「エディンバラ・レビュー」

はすでにその二年前に「ローマ、ナポリ、フィレンツェ」の紹介をつづる。Art XI. P237-246 (N° LVII. November 1817) 参照。

第二巻の(そして全巻を通じての)最も重要な部分は云うまでもなく「ミケランジェロの生涯」であるが、スタンダールは「レオナルドの生涯」と「ミケランジェロの生涯」の間に、古代と近代の理想美を論じた三部を挿入した。すなわちスタンダールは近代の黎明期を、芸術を古代と近代の二つの典型的な美の概念に照らし合わせて評価しようと試みている。「この書物の最も注目すべき部分の一つは古代の理想美 (le beau idéal antique) と近代の理想美 (le beau idéal moderne) を論じた部分であろう」とスタンダール自身は評している。実際、私たちはこの部分に、スタンダールの環境理論の展開を認めることができる。十数年にわたってスタンダールはこの問題を考え続けてきたのだ。しかしこの書物を単なるイタリア絵画史として読む場合には、理想美の章は全体の部分からはみだしてかなり不調和な印象を与えるかもしれない。スタンダールの知った最も好意的な「イタリア絵画史」批評は「エディンバラ・レビュー」のそれであったが、この温厚な批評家も理想美論に対してはかなり手厳しい。

「第二巻の半ばを占めている第四部と第五部は、『理想美』すなわち『古代美』と『近代美』に関する様々な短い議論と脈絡のない考察から成っている。この部分は形而上学的な難解さと精妙さ、子供っぽい機和と途方もない逆説に満ちている。いたるところに賢明な活気に満ちた一人の男の手が認められる。この男は多くの物事を

考えそして知っている。しかし彼の判断は何か新しいショッキングな事を云いたいという欲望に毒されている。その上この男はモンテスキューの方法によって「美術の精神」を書くという計画をもっていたのである。」(P. 334)

この否定的な文章から私たちは逆にそれがいかにスタンダールのな特徴に満ちているかを知るであろう。モンテスキュー云々は図らずもこの書物の本質をついた言葉であった。第四、第五、第六部を通じスタンダールは古代美と近代美とを常に比較対照させながら、美とそれを産みだす条件を論じている。スタンダールによれば古代美と近代美の差違は広場の生活と客間の生活のちがいである。「美とは有用性 (l'utilité) の表現である。従って古代美は力の表現であった。しかし火薬の発明と警察制度の完成が力の威力を失わせた。近代美を支えるものは近代の力であるエスプリと勇氣、正しく物を見るというボーマルシエやナポレオンのごとき勇氣である。」

スタンダールの近代美を論じる場合に誤解してならないことは、それがスタンダールの時代に存在し、または完成された美ではなくて、十九世紀から二十世紀にかけて完成されるべき美であるということだ。スタンダールにとって近代美を論じることとは未来のヴィジョンを形成することであった。そこに「イタリア絵画史」が単なる解釈学として終らずに二十世紀の人間をもちたててくるクリエイティヴな要素をもちえた理由がある。

「二十世紀の革命」と題する章があることに注意しよう。それは次のような言葉で始っている。

「二千八百万の人間の一大集団が同じ言語で語り、同じ事柄を笑うということとはどオリジナルなこととはかつてなかった。一体いつま

で芸術の領域において、我々の性格は模倣の下に埋れているつもりか。これまでに存在した最大の国民が全体でようやく二三百万にすぎないギリシアの蛮族の集団 (peuplades) の模倣をしているのだ。

何時になったらユダヤ人、ギリシア人、ローマ人たちと縁をきって、唯、有用性と有害性との認識の上に育てられた一つの国民を見るようになるだろうか？

しかし、このような革命は我々の知らぬ間にすでに始まっているのだ。我々自身は自ら古代人の忠実な讃美者と信じきっているが、しかも、人間の美について、彼等の体系とそれに由来するあらゆる結果をそっくりそのまま受入れるにはあまりにも多くのエスプリを得ているのだ。」

スタンダールは歴史の新しい段階、大革命とナポレオン戦争を経て確立された巨大な民族国家にふさわしい新しい芸術と、それにふさわしい新しい功利主義の美学を提案しているのである。近代美論の最終章の題は、「近代美はどのようにして現われ、また何時現われるだろうか？」となっている。この問に答えて第七部のミケランジェロ論が展開される。

註(1) *Courrier Anglais*, (Divan, t. I, P. 376)

(2) Chap. 129.

(3) Chap. III.

(4) 「未開人の間では第一の優越点は力である」(Chap. 71. P. 5)

「勇氣はその欠除が恥辱として罰せられるのではなく、死をもって罰せられる場合においては力の同義語である。それ故ヨーロッパの最も偉大な魂のごとく勇氣あるとは正しく見

る (voir juste) ことである。」(Chap. 74. P. 10)

「我々の風習では極くふつうな力を伴ったエスプリが力なのである。しかも我々の力は我々の武器の性質のおかげで、もはや肉体的な特質ではなく勇氣である。エスプリは強い。

(……) 一七六三年において偉大な力はボーマルシェのエスプリではなかったか。」(Chap. 120, P. 118)

「それ故、ミレアグロスの美しい像は、その力を以って無数の興味ある事柄を物語っている。それが美しく思われたのは、快いものであったからであり、それが快いと思われたのは有用だったからだ。私にとっては有用性とは私を楽しませることであって身を護ることではない。」(Chap 126. P. 135)

(5) よくスタンダールは最上級の美女と美男の恋愛を描くと云われ、実際、スタンダールの小説の人物に関する形容詞には最上級が驚くほど多いのであるが、これはスタンダールの理想美論と密接な関係がある。「フランス」5号「フェランテパラ論」第七章参照。

「このような色々な觀念が、ミケランジェロを判断するためには必要なのだ」。第七部「ミケランジェロの生涯」はこのような言葉で始まっている。ミケランジェロは一般に云われているように古代を模倣したのか？ スタンダールはミケランジェロのバックス像を問題にする。スタンダールはミケランジェロの彫像に古代のバックス像の中に漂う逸楽と親しみこもった神々しさとは全くかけはなれたものを認め、まるでウギリノの文体で記された牧歌のような不調和

を感じる。そこにスタンダールは、屈從的な古代の模倣から脱して理想化に向わんとする模索時代のミケランジェロの苦悩を読みとるのだ。ミケランジェロが狭いみすばらしい様式の中に芸術家とじてこめていたきずなを断ち切ったのは、実にこの理想化という行為によってであった。理想化を目指す芸術の最初の傑作は「ピザの戦争」である。「ここにおいて初めて理想化の芸術 (l'art d'idéaliser) が現われたのだ。絵画は永遠に小心翼翼たる様式から解放された。彼等は、およそデッサンを用いて人々の魂の上にこれほどの威力を及ぼすとは思ひもよらなかった。」とスタンダールは書いている。しかし何といつてもスタンダールが最も多くの頁数をさき最も熱情をこめて書いているのは「最後の審判」に関する部分である。ミケランジェロはダンテの世界に生きていた。ミケランジェロはまたサヴォナローラの友人であった。ミケランジェロは七つの大罪の各々の例を選んでかつてサヴォナローラが燃えるがごとき弁舌をもって彼の魂に刻みつけた陰惨な光景を描き出したのだ。それは厳しい宗教であった。ミケランジェロの主題は神の怒と、人間の恐怖である。だがこのような宗教自体は全く非近代的なものであり、むしろミケランジェロの限界であるとスタンダールは考える。近代がミケランジェロから学ぶべきものは何か。それは第一に「自分の属する世紀に最も強く訴えるものを作る」という原理に徹した創作態度であった。これは後にスタンダールのロマンティズムの理論を支える基本的な主張である。第二にそれは荒々しい力とエネルギーが与える強烈な感動である。「イタリヤ絵画史」の終りの章の題名は「ミケランジェロに対する趣味は再び生れるだろう」という予言の言葉である。予言的中した。スタンダールにこのような確信を抱かせ

たのは一つには歴史的な条件の類似であった。例えば「自由にして偉大なるフイレンツェの最後の吐息」と題された第六十章には次の文章がある。「この攻囲戦において、首脳部の裏切にもかかわらず、死の寸前における自由が奇蹟をもたらしたのだ。フイレンツェが救われるためには、恐怖政治がいかに方法はなかった。十一月の間、市民達はおそろしい飢餓に襲われながら、絶対権力とは何を意味するのかについてよく自覚した人間として防衛につくした。法王の兵一万四千をたおし、八千の同胞を失った。最後に降伏する前に一戦を交えることを望んだ。マラテスタは秘かに敵将と通じた。最後の戦闘は行われなかった。」ミケランジェロはこの戦闘を自由を守る兵士として戦った。同じ年に書きはじめられた「ナポレオンの生涯」を読まれた方は一層よく理解していただけたと思う。ここにはフランス大革命からワテルローに至るスタンダールの民族的な体験と思いがこめられているのだ。スタンダールは世界的な規模の革命がなお終結していないことを知っていた。あるいは願っていた。次のような文章もある。「世界は革命の最中にある。再び古代的な共和政体にもルイ十四世の王制にも帰ることはない。やがて立派な立憲国家が生れるだろう。」もう一つスタンダールの確信を説明するためにはこの章が「エデンバラ・レビュー」の圧倒的な影響下に書かれていることを云わねばならない。スタンダールはバイロンを発見したところであった。

註(1) Chap. 140, P. 180.

「ミケランジェロは理想的なるもの (l'idéal) を発見した。  
冷たい平板な様式に対する憎悪からコレッジオは短縮図形に

誘われ、ミケランジェロは特異な姿態(Positions singulières)に向かった。」(Chap. 169. P. 274.)

(2) Chap. 117, P. 199,

(3) 「彼の宗教は魂の高貴な諸性質の表現を妨げた故に、彼はもつと力をうつるためにのみ自然を理想化した」 Chap. 156.

(4) 《Faire ce qui plaira le plus à mon siècle.》 Chap. 172. P. 283.

(5) 《Le romantisme est l'art de présenter aux peuples les oeuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible.》Racine et Shakespeare; Chap. 3. P. 39.

(6) 「十九世紀が求めるものに眼をときすことはむずかしい。強烈な感動を求めて高まりゆく渴望がその真の性格だ。」 Chap. 184, p. 326. 「エネルジーへの渴望が我々を再びミケランジェロの傑作へと導くだろう。」 Chap 184. p. 328.

(7) Chap. 160.

(8) Chap. 137.

エピソードにはかなり素人くさい、絵画五十時間講習法が記されている。スタンダールが主張しているのは自分の目で正しく見るということである。

このような構成、このような主張は決して平凡なものではない。形式はレオナルド・ダ・ヴィンチと、とりわけミケランジェロの生涯を中心にしたイタリア絵画史ではあるが、スタンダールの主な意

図は新しい芸術と新しい芸術理論の提案であった。私たちはもはや次のように云ってすまずわけにはいかない。「要するにこの一篇は歴史的背景と美術との関係を明らかにした最初のものとして貴重なべくそれに加えられた観念学派の観察は多く蛇足なれど、時に解釈に心理解剖的の興味があり、スタンダール自身の自由な説明としてみる時は一層の興味があり、ことに・ダ・ヴィンチとミケランジェロの所は魅力を感じていと云ったものであろう。興味のある場所に比し、倦怠の場所が多い。「山田珠樹「スタンダール研究」二六〇頁)

「イタリア絵画史」の再評価はぜひとも必要である。

### (三) 環境理論の展開 1

スタンダールは「イタリア絵画史」の記述にあたってかなり明確な方法論をもっていたようである。スタンダールはまず第一に、一人の芸術家がどのように形成されたかを考えるすなわちその芸術家の置かれた歴史的社会的な条件の分析から始める。ここで問題になるのは、人種、気候、政体、産業あるいは経済、宗教、風俗等である。第二に作品がどのように形成されたかを考える。ここで重視されるのは芸術家の生活史である。生立ち、気質、さらに彼の日常生活を支配する芸術的環境(家族および彼の属する流派等)が検討される。これだけの手続を経たうえでスタンダールは作品の分析にとりかかる。右に述べた様々な条件がどのように作品の中に表われ作品の形式と内容を決定しているかを説明するのだ。

スタンダールはテーヌのように歴史を心理的なものに帰着させる

ことは決してなかった。しかしテーマがこれらの諸条件のうち特に「人種」「環境」「時代」を三要素として取りあげ、方法論としてはより見事な体裁を整えたことを認めなければならない。スタンダールはほぼ一八〇四年から六年のあいだに主としてエルヴェンスの環境理論を自己のものとして消化し、文学の読者と主題と方法の問題を追求していったのだ。「イタリア絵画史」はこの点に関しては、ほぼ十年前にスタンダールが到達した理論の応用、部分的な修正と精密化にすぎないといってもよい。

ここまでは歴史家の立場である。スタンダールはここに止まらない。彼は直に作品の描写をはじめ。目的はプレヴォの云うような絵画を言語に反訳することではない。単に写すだけならば版画でも一枚入れておいたほうがよい。大家の美文よりも三流画家のデッサンの方がむしろ正確なことを伝えるであろう。スタンダールの試みるのは文学的なテーマの展開である。そして最初は客観的描写であったものがやがて対話に変化する。この過程は重要である。私達はそこにスタンダールの環境理論の深まりと芸術論の発展を認める。すなわち、スタンダールが作品の描写を始めた瞬間に、私たちは、スタンダールが民族大移動から始めて、レオナルドが私生児でありミケランジェロのきわめて孤独な禁欲的な生活までを説明してきたのは、実は読者を芸術家とその作品に近づけるための準備であったことを知る。理論的には、芸術は環境の産物であるという主張の部分が、実は同一化への誘いであったことを知るのだ。それ故にスタンダールには自己の作品を次のように批評する正当の権利があった。

「この二巻には、考証学的な知識の退屈な識の有用な結果が認め

られる。我々は同じくそこに、こういった種類の考察があまりにもしばしばまどっているあの曖昧さと神秘主義ではなく、美術作品が与える快楽の原因と結果に関する形而上学的な探究に由来する気のきいた明快な記述を見出すのだ。これらの長所にさらに、輝かしく簡潔でピトレスクな文体、見事な表現、手際のよい物語が加えられる。」

芸術の鑑賞にとって「有用な学識」という考え方は、単なる「イタリア絵画史」の作品の弁明ととるべきではない。ここには文学理論の探究から始めた文学者が顔を出しているのだ。スタンダールほど芸術の領域における学問あるいは科学の必要性を楽天的に信じ強調した文学者は少ない。おそらくそこにスタンダール文学の豊かさの理由の一つがある。第三十章にはこんな文章がある。「この偉大な世紀に、このエスプリとエネルジーの両方に恵まれた世紀に唯一つ観念の学問 (*science des idées*) が欠けていた。ここにその弱点がある。またここにかの偉大な芸術家たちも一たび崇高 (*Sublime*) に向って進まんとするや願った原因がある。」スタンダールはさらにこの文章に二頁にわたる註をつけてイデオロジーの必要性を説いている。「体系的に進むこと。実際、叡知ある人 (*Homme d'esprit*) は、たとえ限界はあるにせよ正しく推理する術を見出すものだ。(…ミケランジェロがトラシイの『論理』の三十頁ほど読んでいたら、俗人を恐怖させ、偉大な人々に崇高の感情を与える術において、どんなに素晴らしい境地にまで進んだことか。」(p. 165) 考えることに感じることは無関係ではない。スタンダール自身も次のような告白をしている。「読者は考えることがものごとを感じさせるなどということは思ってもみなかったであろう。私もそうであ

った。たゞ退屈しにぎに絵画の勉強をやりだしたのに、絵画が残酷な悲しみの上に一種の慰めをもたらすのを知って驚いたのだ。」(34章)

しかしスタンダールによれば芸術の鑑賞は単に作品に近づくことあるいは作品の世界と同一化することではない。むしろそれは芸術の鑑賞にせひとも必要な準備段階にすぎない。スタンダールの重視するのは作品との対話である。この瞬間に鑑賞という行動は一つの創造的な行動になる。「思考 *Pensée* はかの面衣を取りはずし、ラファエロのあの愛らしい処女と言葉を交わし、彼女の氣に入りたいと望む。思考は彼女の美しい魂を享受する。この美しい魂、我々の現実生活の体系内においてはあれほど長く無為に残されていた魂の美質が、思考をして処女の氣に入ろうと努めさせるのだ。」(序論 p. 50)

従って芸術作品が目指すのはある情景の模写あるいは描写ではなくて、鑑賞者の想像力を刺激し、その働きを助ける何物かであり、カンバスの上に描かれているのはむしろ文字に似た一種の記号である。「芸術とは注意を喚起することである。いま鑑賞者が一定の注意量を持っているとする。一定時間内に一人の作者は三語云い、もう一人の作者は二十語話す。三語云った方が勝つだろう。三語云った作者によって鑑賞者は創造者になる。しかし無能な鑑賞者は彼を冷いと思う。」(Chap. 84, p. 19) スタンダールのいわゆる注意量に関する法則「観る者が作品に注ぐ注意の量には一定の限度がある。浪費してはならない。」(75章参照) はこのような文脈から出てくるのである。鑑賞者の注意力すなわちイマジネーションは無駄に費やされてはならない。細部はむしろ排除しなければならぬ。

「詩人は彼の提出する存在に立体的な容積を与えることを読者の想像力に委ねる」(chap. 87, p. 26) このような考え方は、スタンダールの省略と飛躍の文体をかなりよく説明するだろう。スタンダールはこれを古代彫刻から学んだ。

「遠い古代の浮彫の多くは文字を連ねたものだ。

形象 (figure) は記号 (signe) である以上、現実 (réalité) に近づこうとはせずに、記号としての明晰性に接近する。

細部 (détails) を排除することによって古代の身体各部はより偉大に見える。」(Chap. 84, p. 19.)

このような芸術論はすでに象徴主義を経た時代のもののようではないか。サルトルの同時代人の芸術論のように今なお新鮮な印象を与えはしないだろうか。

「細部は棄てる。(……)」

唯、感じることが大切だ。芸術の力に身を委ねる熱情的な人は、自己の心の中にすべてを見出す。」(Chap. 86, p. 20)

このようにして民族移動から始められた「イタリア絵画史」は読者の内面の問題にまで深められていく。芸術作品の評価とは何か、理解とは何を意味するか。スタンダールの結論は次のとおりである。

「我々是他の人々の中に結局は我々自身をしか評価することができない。(……)」

芸術家が他人の作品に対して下す判断は、自分自身の様式 (style) の註釈にすぎないと私には思われる。」(Chap. 66, p. 269)

「ティツィマノの多くの思想はラファエロには不可解だった。(……)」

自然が人間の視界に提供する無数の多種多様なものの中で、人間は究極的には自己の幸福追求の方法に類似した様相にしか心を向けなご。」(Chap. 66, p. 259)

このような言葉は主としてラアルプ一派に向けて書かれている。

スタンダールは芸術を古典の規則でしるやりかたのおろかしさを攻撃するために、徹底した相對主義の立場を強調したのであった。

しかし問題はそれほど単純ではない。第一に環境理論によって民族移動から説き起す方法と、鑑賞とは対象の中に自己を見出すことであるとする結論とは矛盾しないであらうか。鑑賞が全く鑑賞者の個人に属することであれば作品のおかれた社会的文脈をさぐる意義がどこにあるか？ 次のように考えるべきだろう。

スタンダールの環境理論は一つは作者と作品の形成にむけられているが、もう一つは鑑賞者の形成を説明するものであるということ。「パンセ——新哲学」において、スタンダールは自己の文学の主題と方法の探究にあたって、まず読者論から始めたことを思い出そう。従って鑑賞という行為は、作品と鑑賞者を形成する二つの異った環境に含まれた共通する要素の上に成立しているのだ。芸術が最後には全く個人に属するものであるという前提から、スタンダールは芸術の社会的性格を排除したのではなく、逆に芸術の存在が社会的であることを結論したのである。もし芸術の存在が必要であるとすれば、我々は他の人々の中に結局は我々自身をしか認めない以上、他の人々が我々と同じであることが要求される。共通の要素を含まないものは理解されない。理解されるためには我々の神的身体的経験に結びつく必要がある。

「習慣が徐々に驚異を排除した後、始めて共鳴が生じうるのだ。

色彩、光、空気など、すべてが様々な氣候風土(climats)の下で違ひてゐる。」(chap. 68, p. 29)

「一つの新しい觀念が理解されうるためには、その觀念が、かつて我々が注目したことはあるがその觀念とは結びつかなかったような状況に接近する必要がある。」(chap. 66 p. 268)

この場合、觀念(idee)は思想とも芸術とも云い換えてよいだろう。状況(Circumstances)とは私達の体験の全領域を意味している。ひとたび収得された觀念は状況の中にくみこまれる。觀念は状況から生みだされ、また状況から離れては存在しえないとすれば、共通の要素とは体験の共通の領域を意味する。従って芸術の創作と鑑賞の目指すものは、一つは体験の共通領域の拡大である。とすれば全く個人に属する芸術の創作と鑑賞の行為は、個人の孤立いわず自我崇拜に向うのではなくて、個人の集團あるいは共同体への復帰へ向うのであらう。<sup>(2)</sup> 芸術とは本来そのようなものであり、少くともスタンダールの環境理論はそのような芸術を想定していた。スタンダールが環境理論に執着したことの本質的な意味はいまだに問われたことがない。伝統的なスタンダール解釈、例えばバレリーが理解したような自我中心主義者の環境理論とは何と珍妙なものであるのか。<sup>(3)</sup>

「イタリア絵画史」における鑑賞とは、いわば、歴史と個人との緊張に満ちた出会であつた。しかしこの個人もやはり環境理論によつて説明されるべき歴史的な存在であることをスタンダールは充分認識した強調したのである。そこに「近代美論」を挿入する一つの意味があつたのであつて、それをアルブレのようにスタンダールの方法論的な矛盾<sup>(4)</sup>とするべきではない。作品の中に自己を認めるこ



と、ルネサンスに近代を認めることは、スタンダールにあっては全く同じことを意味したのだ。

註(1) Courrier Anglais (Divan, t.I, p. 377)

(2) 批評家の最も重要な仕事の一つは芸術家の個性(即ちその芸術)を構成要素に分解し、それらの相互関係を発見することである。そうすることによって批評家は芸術(家)を読者に近づける。一般の読者も多少ともユニークな魂をもっているが、たゞ芸術的には表現されておらず、また「選ばれて」いないが、芸術家の魂と同じ要素の結合を示しているだから魂から魂への橋渡しとなっているものはユニークなものではなく共通普遍的なものである。」(トロッキー「文学と革命」第二章)

## 第二章

(3) Lucien Leuwen (éd. Champion) の序文参照。

(4) L'Histoire de la Peinture en Italie et les Plagiats de Stendhal, P.3.

(環境理論に関する定式)

以下は「イタリア絵画史」においてスタンダールが到達した地点を明確に示している。

「美とは幸福を求めるある習慣的な態度、方法の表現である。」  
Chap. 110, p. 98)

「古代の美とは、一個の有用なる性格の表現である。」(Chap. 83,

p.17)

「美は有用性の表現である。」(Chap. 111, p. 102.)

「気候と気質はバネの原動力をなし、教育および風俗がこのバネの用いられるべき方向を示す。」(Chap. 91, p. 34)

「両親は気質すなわち原動力を与え、教育はこの原動力が働くべき方向を与える。」(Chap. 122, p. 123)

(62・7・17)

「イタリア絵画史」からの引用の頁数は、シャンプティオン版による。